

音樂藝術的存在性—人的物化與物的人化

林致紘

二十世紀音樂藝術的轉變，是創新，是挑戰，也為傳統音樂藝術觀念帶來一大衝擊。在這個衝擊中，同時亦衍生出更多不同的角度來深入探視音樂藝術其中的存在性和發展空間，但不論從那個角度來思索與切入核心觀點，它都和時代發展趨勢及地域文化有密切的結合。

多調性、無調性、十二音體系等音樂形態相繼出現，無論人們對這些音樂藝術的接受程度、創作意義或欣賞角度為何？我們都應重視音樂藝術的存在空間。

一、音樂藝術的存在性

在中國《禮記·樂本》記：

凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感于物而動，故形于聲；聲相應，故生變，變生方，謂之音；比音而樂之，及干、戚、羽、旄、謂之樂。

於各種聲相互應和後，產生各種變化，在變化中，又因組織結構，形成“音”。組合各音而成曲調，用樂器演奏，再加上舞蹈，即是“樂”。於“聲”、“音”、“樂”三者間，所強調的是“樂”的存在觀念。因此，中國古代對音樂藝術的觀念已具有音的組合、功能及操作的整體性。換言之，它是從“樂”本體觀之而出發。雖至嵇康提出《聲無哀樂論》云：

夫哀心藏于內，遇和聲而後發，和聲無象而哀心有主，夫以有主之哀心，因乎無象之和聲而後發，其所覺悟，唯哀而已。

又云：

聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂，哀樂自當以情感而後發，則無系于聲音。

乍看嵇康之音樂美學理論，是強調“聲”的重要而帶給人們情感的影響。但實際上，嵇康是從“聲”、“音”、“樂”的基本概念，及深植於人們心裡不同情感因子，在“樂”與這些不同情感因子的觸動下，所產生不同的情感反應。換言之，人們藏於心理的情感訊息，是需要藉著某種外在的刺激而達到發洩、釋放，這裡所指的「某種外在的刺激」即是「音樂」，真切地顯示出“樂”與“人”之間的存在思想。嵇康的音樂藝術存在理論與十九世紀西方漢思立克提出對音樂藝術存在的《自律論》，是有所差異的。漢思立克認為：

直接產生和直接感受一切藝術美的官能不是情感，而是作為純觀照活動的幻想力。

且漢思立克亦認為：

音樂的內容就是樂音的運動形式。

由此觀之，漢思立克對音樂藝術存在理論是存在於形式美學上，以“音”的本體存在為其思想依據。因此，梅里阿姆（Merriam）在1964年提出將音樂作為文化來研究，他認為音樂包括三方面：觀念（concepts）、行為（behavior）、作品（products）¹⁴。而中國古代音樂美學思想則將“音樂存在”建立於：形態、意識、行為。但若嚴格地說，“作品”只是“形態”中的一部分，屬“物化形態”。因此，中國古代音樂美學對音樂藝術存在的概念更具全面性與整體觀。

¹⁴ 轉引修海林·羅小平著，《音樂美學通論》，上海：上海音樂出版社，1999。頁261。

二、 人的物化與物的人化

中國古代音樂美學思想將“音樂存在”與文化相結合後，將其音樂美學思想建立於：形態、意識、行爲。在此簡單略述形態、意識、行爲三者於音樂藝術中的存在關係：

1、行爲存在：

作曲者的音樂創作思想，是音樂作品的原創動力，這樣的創作行爲是構成音樂最直接的關係。指揮家對音樂作品“肢體語言”的操作，演奏者、演唱者對音樂的演奏（唱）都是對音樂藝術的參與行爲，在參與的同時，其他二者（形態、意識）也無法離開它們在音樂藝術中的存在。

2、意識存在：

意識存在即是觀念存在，這個範疇可分爲二個方向觀之，一是外在的，一是內在的。音樂創作者、指揮家、器樂演奏者、聲樂演唱者及欣賞者等，透過其個人對音樂藝術的思維、想像、情緒、判斷和知識認知等心理因素，再加上文化背景的差異，形成人化的審美意識，是構成對音樂藝術不同的感知、體驗與表現，這些均屬內在的意識存在。

而外在的意識存在則指物化的樂譜記錄（如音樂藝術符號）等。當我們同時理解行爲和形態二個因素時，即可發現“意識”這個因素是不可能單獨存在的。

3、形態存在：

形態存在可分爲音響（樂音構成）和樂器（物化）兩種。由樂音構成的音階或音列，形成的音響運動（旋律）觸動人們內心情感皆不同。而人們的情感意識表現也因不同的樂器（物化的符號）而有不同的反映，如長笛跳躍的樂音，給人們有歡愉的心情；定音鼓帶給欣賞者穩定的力量；琴樂凝聚了修身養性的精神；嗩吶則爲聆聽者帶來熱鬧的場景。於此我們即可理解，爲何“作品”只是“物化形態”的一部分，因爲“作品”包括了大型合奏樂曲及單項器樂作品，“形態”則整合各類型態於其中。

由上述觀之，形態、意識、行爲三個音樂藝術存在要素是緊密相聯的。在東西音樂裡，音樂創作者決定音樂的表現方式：運用何種樂器來表現歡樂的氣氛？樂音如何排列

可表達深沉的心情？何種樂器的演奏是何種民族文化的產物？創作者在精心創作編寫下，譜出一頁頁的樂譜（音樂物化的符號），表演者運用樂器（音樂表現的物化符號）將樂譜（樂音流動的物化符號）上的音符演奏成動聽的音樂，這些活動都是「人的物化」，也是音樂存在要素——形態和行爲的結合。

「物的人化」為音樂藝術帶來更深層面的探討範疇，包括主觀和客觀的面向，若從音樂本體研究出發，「文化」的影響較具客觀性，但「音樂實踐」卻為音樂藝術表現帶來極大的主觀影響。

音樂創作是音樂家內心思想的呈現，其中深具複雜的因素。無論其作品是圓滿佳作或是曲高和寡，它都是音樂創作者心中摯愛的產物。從美學的角度看，音樂創作是具體的將內心審美經驗表達出來。音樂創作是社會生活知識、經驗的累積與反映？或是作曲者在某種先驗觀念的產物？或是創作者靈感想像的表現？無論從那一方面，這些都是讓音樂創作擴充其範圍。但音樂是一項獨立的藝術，若要求音樂體現其風格特性時，音樂創作思維將是音樂作品產生的一個重要核心。作曲家的音樂創作思維特徵，可以從幾方面來觀察：（一）時代、精神或思想表現。（二）個人和他人精神傳遞（三）創作性想像轉化。作曲家於這三方面的豐富累積，更能源泉不斷地創作。精緻了創作的堅實核心，同時，也壯實了創作的領域範疇，在音樂作品裡，形成一種立體、動態的多層次結構。

表演者在表演過程中情感的投入，首先需對樂曲充分理解，才能深達音樂的情感內涵。音樂表演亦是才能、想像、情感…等多方面的結合。因此，心理內涵的充實和才能技術的純熟，是音樂作品再現風采的機會。因此，音樂表演者對一首音樂作品，應做到兩方面：1、音樂作品的樂譜是一件“實”的形象，音樂表演者將這“實”的形象轉換為情感表現，“情感表現”是“虛”的情境。2、音樂表演者為“情感表現”的“虛”情境，轉化為器樂上“實”的操作。表演者不僅細心解讀原創作的精神，且更要透過表演創作，為原創作加以修飾與豐富，甚至超越作曲家的思維考慮，讓音樂作品更燦爛光彩。

當音樂傳遞給聆賞者時，所流露的喜悅、悲憤、哀愁等情感，都是聆賞者的感知受到音樂的觸動。而欣賞者的感知判斷和素養是需要培養的。審美能力是經過培養的，同時也受民族文化背景、文化環境與社會知識教育影響。因而，聆賞者在這些條件的基礎下，緊緊著“情感”與“理智”兩方面的經驗，在音樂作品信息傳達時，產生心靈悸動。但在審美活動中，“情感”與“理智”二者是無法一致平等的。無論“理智”多於“情感”，或“情感”多過“理智”，聆賞者對音樂的觸動都應達到以下幾方面：1、心靈感受。2、音樂認知。3、創作與再創作的感應。

作曲者、表演者和聆賞者三者間為音樂藝術建立一個「啓」、「承」、「轉」、「合」的整體架構。因此，無論是「人的物化」或是「物的人化」，它都貫穿了形態、意識、行為三個音樂藝術存在要素。

三、音樂藝術的創造性

「作曲者、表演者、聆賞者」是「人」於音樂藝術表現的創作者、操作者、感受者，「形態、意識、行為」是音樂藝術存在的重要要素，最終目的是呈現於「樂」，這也充分地說明了「人」與「樂」的存在關係。當「作曲者—表演者—聆賞者」與「形態、意識、行為」相結合時，形成了另一個有趣的音樂藝術空間——「創造性」。

如果作曲是一度創作，音樂表演即可稱為二度創作或再創作。既然音樂表演稱為二度創作或再創作，它必須建立於一度創作的基礎上，加上表演者的文化素養、音樂藝術見解，賦予音樂作品形象的再創作呈現。換言之，一度創作創造了音樂作品的靈魂，音樂表演則為這作品的靈魂塑造血肉的生命形象。聆賞者若能熟悉音樂表演再創作的技術，對音樂展現的爆發力與認同，而達到心理對音樂的感知和美的欣賞，甚而情感的激盪，無論歡樂、感動或悲傷的情感，都是聆賞者於聆聽音樂作品後，於心靈審美感知上的「三度創作」。

在音樂的創作空間裡，它與語言的表達方式是有所不同的，音樂是運用樂音的組成

來表達其思想內容，它是透過樂音的調性、音高、音長、音色等要素進行傳遞，有別於語言的具體詞意。因此，音樂是非語義性的，但它與語言仍具有一相同的傳遞方式——表情性，語言可經由聲調的高低、剛柔、大小等傳達其意，而音樂則利用樂音演奏的力度、強弱等方式充分表達其思想。

音樂作品中的樂音不同於自然界裡的聲音，即使作曲家利用自然界裡的某一種聲音於音樂作品中的，這都屬於作曲家的創造內容之一，它已失去了它於自然界裡原有的基本功能。例如作曲家將「鍋具」置放於音樂作品中的演出，「鍋具」於音樂作品中就不再是炊煮的工具，且於音樂中發出的聲響，也不屬於自然界攜的聲音。所以，音樂是非自然性的。

再者，輕巧悅耳的笛聲在二胡協奏曲《新婚別》中是鳥鳴聲，在笛子獨奏曲《躍馬長城》裡是馬嘶聲。二胡協奏曲《梁祝》一曲中，二胡表達的是哀怨動人的情感，二胡獨奏曲《萬馬奔騰》曲裡，二胡卻展現出駿馬馳騁的氣勢。由此觀之，音樂並不絕對的代表自然界裡某種特定的聲響、意義或情感，這樣的「非對應性」亦是音樂藝術的特性之一。

由於音樂的非語義性、非自然性和非對應性，讓音樂藝術更延伸出模仿性、象徵性、暗示性等的表現手法，產生標題音樂、調性音樂，“意”於音樂藝術裡佔有極重要的地位。因為音樂存在於這樣的創造性（一度創作—二度創作—三度創作）和想像力裡，不斷地豐富了音樂藝術的表現空間。但當現代音樂進入二十世紀，即打破了古典音樂具有呈現特性，並顛覆了古典音樂的創作想像空間。若說現代音樂令人難懂，不易領略其中的音樂曲意，或許更該說現代音樂除了充分展現音樂藝術的自由觀，它更滲入作曲家個人的哲學思想，雖它豐富了音樂的自由世界，但卻也迷漾了音樂世界的真實存在意義，現代音樂延展出多樣的音樂藝術形式，如多調性音樂、無調性音樂、十二音列音樂等。在歷史長河的流程中，它將是二十世紀音樂的主流？或只是衝擊古典音樂後，加深了二十世紀現代音樂藝術的生澀性，即退至音樂世界的一角，成為小眾音樂的孤賞？是值得

省思的問題。

現代音樂已不再重視“音樂感知”的問題，它失去“音樂”對人們心靈上的需求與享受，刻意追求複雜的節奏對應，不協和的和聲凸顯現代音樂的特點，“音響材料”為現代音樂帶來多樣不同聽覺上音色的誘惑，偶然性勝於邏輯觀，這樣的“偶然”為現代音樂製造不少的零亂、破碎效果，逐漸脫離人的審美感受需求，因滲入作曲家個人的哲學思想，而獲得更寬廣的創作性及解讀的自由空間。但哲學思想與零亂、破碎效果是不會劃上等號的，若說這是一種音樂歷史演變的必經過程，倒不如說它是因應「文化市場」的需求。現代音樂無論在「人的物化」或「物的人化」創作和存在層面的意義，都是對古典音樂的一大撞擊，但溯本歸源，現代音樂卻也需建立在古典音樂的「自由基礎」上。

結語

「音樂」是人類共通的語言，無論於西方國家、東方國家，音樂藝術歷程的變化都是具有貫穿性，台灣亦然。中國音樂美學自古受儒、道、佛哲思的影響，對“意”的觀念甚深。相對地，它對現代音樂的接受觀念亦較西方來得晚。這正是應沙特所說的：「存在先於本質」對中國音樂而言，不論現代音樂的本質意義為何？對它的認同程度有多深？對它的「存在」仍會受到影響。如果現代音樂逐漸成為世界音樂主流，立於傳統音樂藝術的角度，它除了保有中國音樂的特色外，中國音樂對「意」的觀念，涵蓋天地之美，充分為傳統音樂在現代音樂中的自由主義更能開展它的「存在」空間。因此，無論「傳統音樂」或「現代音樂」，它們的存在面不是絕對性，文化、環境和「人」的音樂素養也都是造成音樂歷史變化的另一重要因素。

如同「國樂交響化」並非國樂發展的最終目的，它只是一種方法、一個過程，它的最終目的是要國樂延續發展它的「存在」空間，並從其中更真切地體會「人的物化」和「物的人化」的存在價值。

勇於對抗孤獨，才能發現生命。

—齊克果

參考文獻

一、專書

- 1、王寧一·楊和平主編，《二十世紀中國音樂美學》，北京：現代出版社，2000。
- 2、王次炤主編，《音樂美學》，北京：高等教育出版社，1994。
- 3、俞人豪著，《音樂學概論》，北京：人民音樂出版社，1997。
- 4、修海林·羅小平著，《音樂美學通論》，上海：上海音樂出版社，1999。
- 5、曾遂今著，《音樂社會學概論》，北京：文化藝術出版社，1996。
- 6、馮光鈺著，《20世紀中國音樂思考》，北京：中國文聯出版社，1999。
- 7、管建華著，《中國音樂審美的文化視野》，北京：中國文聯出版社，1995。
- 8、鍾子林編，《何乾三音樂美學文稿》，北京：中央音樂學院學報社出版，1999。

二、網路資料

- 1、<http://www.confucius2000.com/poetry/wenhuadyzt.htm>
- 2、<http://www.frchina.net/data/detail.php?id=3601>
- 3、<http://www.yuntech.edu.tw/~yangyf/dhs/pr003.html>
- 4、http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/crit97_work/LESBIAN.html
- 5、http://www.classical.com.cn/html/cn_1/sense_8/knowhow_24/2003-12/1071719019-2.html
- 6、<http://www.ccnt.com.cn/music/xslt/lt.htm?file=40>
- 7、<http://www.19art.net/1025/yys/yys-L4.htm>

三、期刊資料

- 1、王寧一，《關於音樂美學哲學基礎、對象、方法的討論》，中國音樂學，1987年第2期。
- 2、李錦浩·吳光觀，《音樂特徵的哲學思考》，星海音樂學院學報，1987年第2期。
- 3、羅小平，《再談音樂美學的哲學基礎》，星海音樂學院學報，1993年第3、4期。